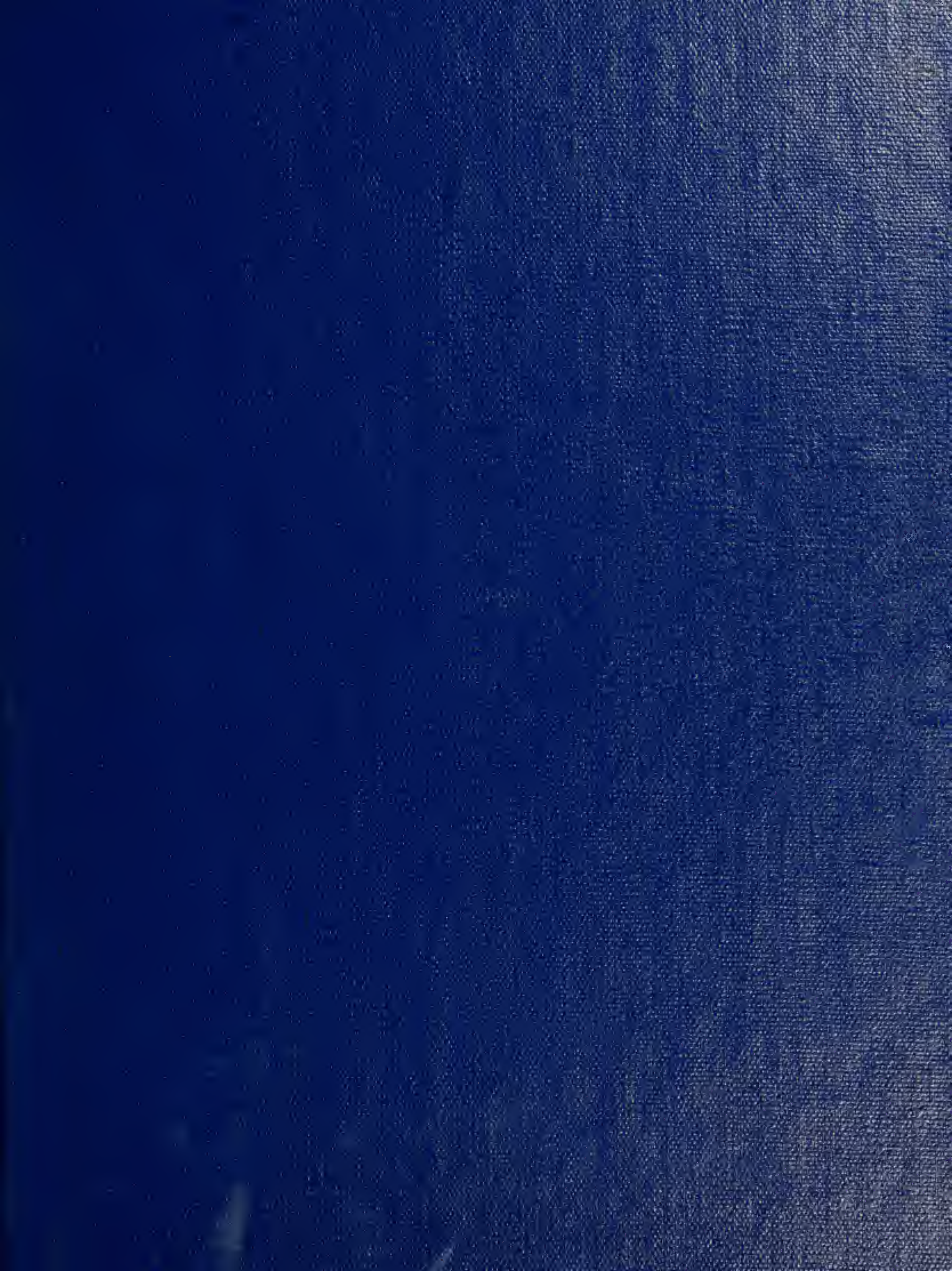
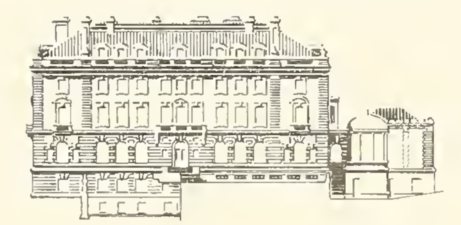










Henri RACHOU

LE MUSÉE DE TOULOUSE

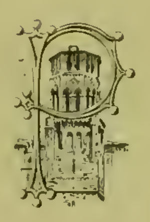
PEINTURE-SCULPTURE

PEINTURE

I

DESCRIPTION DES DOUZE PRIMITIFS

Photographies de M. Adolphe COUZI



TOULOUSE
IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT
14, RUE DES ARTS (SQUARE DU MUSÉE)

1906





LE

MUSÉE DE TOULOUSE

PEINTURE-SCULPTURE

Henri RACHOU

LE MUSÉE DE TOULOUSE

PEINTURE-SCULPTURE

PEINTURE

I

DESCRIPTION DES DOUZE PRIMITIFS

Photographies de M. Adolphe COUZI



TOULOUSE
IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ÉDOUARD PRIVAT
14, RUE DES ARTS (SQUARE DU MUSÉE)

1906

INTRODUCTION

Notre premier article a été écrit il y a maintenant deux ans, à la suite du transfert des statues de Saint-Sernin au Musée de Toulouse.

Ecourté pour figurer dans le numéro du 1er juin 1904 de la *Gazette des Beaux-Arts*, qui consacrait alors une large place à l'étude des *Primitifs français* exposés au pavillon de Marsan, il avait pour but de présenter aux archéogues et aux artistes des figures étranges, à peu près inconnues, dont quelques vieux Toulousains gardaient seuls le souvenir.

Il fut accueilli, malgré ses défauts, avec une extrême indulgence et nous valut un succès d'amis qui nous décida, quelque partial qu'il fût, à tenter la description bien plus laborieuse des dix-sept statues de Rieux. Comme le grand nombre d'images que comportait forcément cette nouvelle publication semblait devoir nous fermer la porte des grandes revues où l'espace est limité, nous nous adressâmes, pour la mettre en lumière, à M. Edouard Privat.

M. Privat, dont l'éloge n'est pas à faire, nous manifesta sans nous avoir jamais vu une sympathie si courtoise que nous marquons d'un caillou blanc le jour où nous le connûmes. Sa jeune expérience, toujours en éveil, lui suggéra d'excellentes idées. Il nous les fit partager sans peine et nous décida à entreprendre, sur le Musée tout entier, un travail d'ensemble considérable que nous n'aurions jamais osé concevoir sans ses encouragements et que nous commençons par cette préface, sans nous effrayer des nombreuses difficultés qu'il ne peut manquer de nous réserver.

Cette étude, dont nous prions le lecteur de vouloir bien excuser les imperfections, ne ressemblera pas à un catalogue. Elle parlera, sans ordre particulier, des choses que nous aimons et cherchera à définir le talent ou le génie des maîtres qui les ont réalisées. Elle ne craindra pas d'entrer dans des détails de métier, cherchera à faire mieux connaître les artistes et leurs œuvres et

conseillera aux amateurs de considérer ces dernières plutôt en profondeur qu'en surface, de les regarder pour les voir, les analyser et les comprendre, et non pour déployer à leur dépens un esprit facile et parfois cruel. Si elle atteint le but que nous nous proposons, elle contribuera à rendre plus équitables les jugements du public, plus réfléchies ses appréciations, moins amères ses critiques; elle lui démontrera que l'indéterminée qu'est l'art est une chose infiniment délicate et subtile qui, pareille à l'or pris dans sa gangue, peut ennoblir les travaux les plus humbles et parfois les plus défectueux; elle lui persuadera enfin que la création d'une œuvre, fût-elle médiocre, mauvaise même, exige une initiation très longue, une peine excessive, des efforts considérables et souvent aussi de réelles souffrances.

C'est à notre ami M. Adolphe Couzi que nous devons les reproductions comprises dans ce travail. Celles qui accompagnent les statues de Rieux et de Saint-Sernin ont valu à leur auteur de tels suffrages qu'il nous semble inutile, sinon prétentieux, de joindre nos éloges à ceux de si hautes personnalités. Qu'il nous suffise donc de remercier notre collaborateur de nous être resté fidèle et de nous avoir donné, sans compter son temps et sa peine, les images ci-jointes, que nous nous ferons un devoir de commenter de notre mieux.

Avant d'entreprendre l'étude des collections qu'il renferme, il nous semble nécessaire de faire sommairement l'historique de notre Musée. Nous prendrons nos renseignements dans l'admirable catalogue de notre prédécesseur M. Ernest Roschach. Bien qu'il ne les ait pas indiquées, nous sommes absolument sûr qu'il a puisé aux bonnes sources.

Les bâtiments qu'occupe actuellement le Musée furent commencés en 1309. Au mois de janvier de cette année, les ermites de Saint-Augustin, établis hors de la cité, au quartier Matabiau, dans le bourg de Saint-Sernin, sollicitèrent l'autorisation d'acquérir un terrain dans l'intérieur de la ville pour y bâtir leur couvent. L'évêque de Toulouse, délégué du pape Clément V, qui séjournait alors à l'abbaye de Bonnefont, leur donna son consentement, et les travaux commencèrent.

Situé dans le capitoulat de Saint-Pierre et Saint-Géraud, l'emplacement choisi par ces religieux se trouvait dans la paroisse Saint-Etienne. Le chapitre métropolitain, qui jouissait de droits féodaux, pressentit les pertes matérielles qu'allait lui occasionner le voisinage des Augustins et leur intenta un procès qui dura dix-sept ans et ne se termina, grâce à l'évêque, que par une transaction.

Le monastère était construit en 1341. On y tint même cette année-là un chapitre provincial.

Louis de France, duc d'Anjou, fils du roi Jean, gouverneur du Languedoc

de 1365 à 1378 et roi de Sicile en 1380, contribua, par ses dons, à la construction de la chapelle Notre-Dame-de-Pitié, dont la porte mutilée, qui s'ouvre sur le cloître, est flanquée de ses armoiries. Cette chapelle, privée de ses absidioles et de la rose de son portail, communique aujourd'hui avec l'ancienne sacristie qui est à sa gauche et la salle capitulaire qui est à sa droite pour constituer une



GALERIE NORD DU GRAND CLOÎTRE.

salle unique dite Capitulaire où sont exposés les chapiteaux, les figures tombales et quelques statues.

En 1463, « le feu s'estant mis par incuriosité d'un boulanger à une maison de bois joignant l'arc des Carmes » gagna le couvent des Augustins, y causa de très grands ravages et en détruisit partiellement les archives. C'est à partir de ce moment, et probablement par économie, que les religieux réduisirent la superficie du monastère et mirent en location, dans les rues avoisinantes, certaines maisons qui en dépendaient. Ils furent forcés de remplacer, par des constructions assez sommaires, des bâtiments conventuels que les flammes avaient détruits. Nous nous demandons d'ailleurs si ce n'est pas à cette circonstance

qu'il faut rattacher le changement de dispositions que les deux dernières travées de l'église, assez différentes des premières, nous permettent de constater.

Le 24 février 1487, le pape Innocent VIII accorda, à la prière du roi Charles VIII et des capitouls, une indulgence plénière aux fidèles des provinces de Languedoc et de Guyenne qui visiteraient les chapelles de Notre-Dame-de-Pitié et de la Conception (dans la salle Capitulaire), le jour de l'Annonciation, et qui contribueraient de leurs aumônes à la restauration du couvent. Grâce au mouvement déterminé par ce rescrit apostolique et aux libéralités privées qui en résultèrent, les voûtes de la grande église purent être édifiées et un religieux dominicain, évêque de Bérissa, délégué de l'archevêque de Toulouse, Jean d'Orléans, put célébrer la consécration de cet édifice le 30 juin 1504.

Les lettres patentes de 1518 du roi François I[er] nous apprennent que le nombre des religieux, gradués et novices, allait d'ordinaire de cent vingt à cent quarante, « de six à sept vingts ». En février 1560, des événements scandaleux causèrent la pendaison de trois femmes et la détention de plusieurs moines dans les prisons épiscopales de Verfeil. Le couvent des Augustins subit alors, comme les autres établissements ecclésiastiques de Toulouse, le contre-coup des guerres civiles. Il perdit une grande partie de ses revenus, mais ne fut pas envahi par les réformés pendant les journées de mai 1562 et servit, au contraire, de quartier général aux chefs du parti catholique et de la ligue jusqu'à la reconnaissance d'Henri IV, qui eut lieu dans le grand réfectoire.

En 1610, la construction pour le noviciat de vingt-cinq chambres au-dessus de la sacristie, de la chapelle Notre-Dame-de-Pitié et de la salle Capitulaire modifia complètement l'aspect de cette partie du monastère, et l'addition, en 1619, des galeries supérieures du grand cloître, aujourd'hui démolies, remplaça d'une façon malheureuse la toiture en tuiles que supportait la colonnade.

Le petit cloître, qui masque entièrement la porte ouest de la grande église, fut édifié en grande partie en 1626, aux frais d'un organiste de Saint-Etienne nommé Lefebvre. Les douze pieds-droits qui buttent les arcades furent surmontés, en 1641, de douze statues « de marbre broyé et estuc », représentant Notre-Dame, sainte Monique, saint Simplicien, saint Augustin, saint Jean le Bon, sainte Claire de Montefalcone, saint Nicolas de Tolentino, saint Thomas de Villeneuve, saint Guillaume d'Aquitaine, sainte Rite, saint Jean de Sagun et sainte Catherine. Ces figures étaient d'Ambroise Frédeau. Au-dessus des arcades, le mur fut orné de douze caissons rectangulaires où le peintre Duchesne, « excellent artiste, s'estant quasi donné céans pour y travailler de son métier tout le reste de sa vie », exécuta douze scènes de l'histoire de David. Les peintures murales en lieu découvert ne pouvaient avoir une longue existence. Il n'en reste que la description du P. Saint-Martin et les douze distiques de son

confrère le P. Jean-Baptiste Romanet, caractérisant chacune des compositions de Duchesne.

Le couvent s'appauvrissait, et, depuis 1609, les religieux ne dépassèrent jamais le nombre de quatre-vingts. En 1649, ils étaient réduits à soixante; l'ensemble du monastère comprenait alors trente-trois chapelles :

Dans la grande église, à gauche : Sainte-Marguerite, Saint-Joseph, Saint-Blaise, les Cinq-Plaies, Notre-Dame-de-Miséricorde, Notre-Dame-des-Anges; à



SARCOPHAGE D'UN GRAND PRIEUR DU TEMPLE (XIVe SIÈCLE).

droite : Sainte-Luce, Saint-Guillaume, Saint-Jean-de-Sahagun et Saint-Thomas-de-Villeneuve, Sainte-Ursule, Sainte-Quiterie, Sainte-Madeleine, Sainte-Catherine. Chevet à gauche du maître-autel : Notre-Dame-du-Puy, Saint-Pierre; à droite : Saint-Jean, Saint-Sépulcre. A l'entrée du chœur, qui contenait cent vingt-quatre stalles en chêne : Saint-Augustin, Sainte-Monique. Dans le grand cloître, face ouest : Saint-Laurens, Sainte-Rose, l'Annonciation, Saint-Sébastien, Saint-Roch, fermées en 1621; face est : Notre-Dame-de-Piété, Sainte-Anne, Saint-Nicolas-de-Tolentin; face sud : Ecce-Homo. Dans le chapitre : Saint-Gabriel.

Du quatorzième au dix-huitième siècle, la clientèle funéraire du couvent des Augustins dut être considérable. Les mémoires, qui ne remontent malheu-

reusement pas bien haut, signalent, parmi les personnages dont les tombes existaient dans l'église, les chapelles ou le cloître :

Jean Tresemin, trésorier de l'Université (1529);
Blaise Auriol, chevalier ès lois;
Jean Chuffet, écolier de Reims (1536);
Jean Pau, bourgeois (1537);
Jacques Cadan, professeur écossais (1614;
François de Clary, premier président (1616, chapelle Sainte-Madeleine);
Pierre Joubert, écolier angevin, tué en duel (1618);
Étienne Massoulier, écolier gascon;
Thomas de Foucault d'Alzon (1631);
Jean Josse, seigneur de Colomiers (1642, Notre-Dame-de-Miséricorde);
Françoise de Clary, femme du premier président Le Mazuyer (1642);
Claude de Cos, seigneur de Belberaud (1652);
Du Faur de Saint-Jory;
Jean-Joseph de Senaux (1711);
M. Lamarque, chirurgien lithotomiste (17..);
Jean Pons, marchand de fer (1768).

Lors de la suppression des ordres monastiques, le couvent des Augustins n'était plus occupé que par douze religieux, dont deux frères convers. Il fut « mis à la disposition de la nation » en vertu de la loi du 2 novembre 1790 et ne tarda pas à être morcelé.

La loi du 29 août 1791 régla la circonscription des paroisses de Toulouse et en établit une dans le couvent sous le vocable de Saint-Augustin, avec affectation de l'église, du grand vestibule, du cloître, de ses chapelles et des bâtiments nécessaires pour le logement du ministre du culte. Cette paroisse ne fut pas maintenue.

Le 15 avril 1793, le grand réfectoire et une partie considérable de la cour des Augustins furent vendus à un affeneur nommé Azimon, qui y établit ses dépôts de fourrage et ses écuries.

Le 22 frimaire an II (12 décembre 1793), le Conseil du département de la Haute-Garonne arrêta « qu'il serait fait un choix de tous les monuments publics transportables; que les gravures, bas-reliefs, dessins, tableaux, statues, vases, médailles, antiquités, cartes géographiques, plans, reliefs, modèles, machines, instruments et généralement tous autres objets intéressant les arts, l'histoire et l'instruction, dont la nation avait le droit de disposer, seraient recueillis et que toutes ces productions du génie rassemblées formeraient une galerie qui prendrait le titre de « Muséum du Midi de la République ». L'église des

Cordeliers, désignée par le même arrêté pour servir de dépôt à toutes ces



CLOCHER.

richesses, fut remplacée, « en raison de son isolement et de son éloignement », par l'église des Augustins, et c'est le 10 fructidor an III (27 août 1795) qu'eut lieu

l'ouverture solennelle du Muséum. Les tableaux étaient pendus aux murs de l'église; une table, placée au milieu, supportait quelques figures égyptiennes et indoues et la collection des bronzes de l'Académie des sciences de Toulouse.

Cette galerie, formée dès le début de près de quatre cents tableaux recueillis dans le département, avait une importance locale incontestable, mais ne renfermait pas d'œuvres capitales. Le gouvernement combla ce vide et dota le Musée de quarante-trois tableaux en 1803 et de trente en 1812. C'est ce fonds, augmenté d'acquisitions de la ville, de dons particuliers et d'envois de l'État, qui constitue la galerie de peinture actuelle.

Les collections de sculpture et d'archéologie proviennent : 1° de la confiscation des œuvres d'art saisies par l'État dans les établissements supprimés et dans les domaines aliénés; 2° des acquisitions faites par la ville et le département; 3° des envois du gouvernement, et 4° enfin des dons des Sociétés savantes, des administrations et des particuliers. Si les décrets de l'Assemblée nationale, qui exceptaient de la vente tous les monuments qui pouvaient servir à l'histoire, avaient été scrupuleusement observés, la ville de Toulouse posséderait une réunion exceptionnelle d'œuvres d'art. Malheureusement, l'indifférence des fonctionnaires et le peu d'importance qu'ils attachaient aux sculptures médiévales rendirent à peu près inutiles les prescriptions du pouvoir central. Les Commissions et les Préfets considéraient en effet le Musée comme un magasin et disposaient sans discernement, en faveur d'établissements civils ou religieux et même de particuliers, de choses qui nous semblent fort belles et que nous serions heureux de posséder aujourd'hui. Les registres des délibérations[1] en notre possession sont remplis de décisions regrettables, que nous demandons à nos lecteurs la permission de leur citer en partie :

Séance du 5 nivôse an XIV. — « Par lettre en date du 25 frimaire, le préfet autorise le bureau à faire au s^r Deville, négociant, la vente de six colonnes du second ordre avec leur socle et de huit balustres marbre incarnat déposés au Musée parmi les objets inutiles, pour les prix et somme de 336 fr. » (Vol. I, fol. 34.)

Séance du 25 janvier 1806. — « Par lettre en date du 24 janvier, le préfet autorise la remise à l'archevêque d'un tableau représentant saint Antoine, déposé au Musée et jugé iuutile à cet établissement. » (Vol. I, fol. 39.)

« Par arrêté du 4 nov. 1806, treize tableaux ou portraits de famille sont rendus à M. Raymond-Olivier de Gorse. » (Folio 71.)

1 Registre des délibérations du bureau d'administration de l'École des sciences et des arts de Toulouse. (Archives municipales.)

Même séance. — « Le Préfet ordonne que le curé de Fronton soit libre de choisir et de prendre pour l'ornement de son église un des petits tableaux existant au dépôt du



ANCIENNE PORTE DU CHAPITRE.

Musée, dont l'un représente la Naissance de Jésus et l'autre la Visitation de la Vierge. » Ce magistrat ajoute qu'il s'est convaincu que ces deux tableaux étaient inutiles aux arts.

« Cet ordre ayant été pareillement exécuté, le bureau délibère qu'il sera écrit à M. le Préfet pour lui représenter que ce mode d'extraction du Musée pourrait entraîner à beaucoup d'abus. » (Folio 71.)

Le 4 avril 1807, « le Préfet demande qu'on délivre gratuitement aux habitants de Merville un pupitre en bois, deux colonnes de même matière et trois tableaux qui sont déposés dans les magasins du Musée ». (Vol. I, fol. 131.)

Le 23 juin 1806, le Préfet de la Haute-Garonne approuva les devis d'une « Salle des Antiques » à établir dans la chapelle de Pitié et le chapitre. Ces devis comprenaient la démolition « des voûtes et des piliers » et l'établissement d'une voûte en berceau avec corniche, caissons et rosaces en plâtre. Le manque d'argent sauva les deux nefs gothiques.

Ce projet fut repris dans la séance du 25 avril 1807. « Appropriation provisoire de la chapelle Notre-Dame-de-Pitié destinée à recevoir des plâtres d'après l'antique. La réparation est urgente. On décide : 1° que le maire voudra bien faire procéder à l'adjudication au rabais de ces réparations; 2° que, pour fournir cette dépense, on ajoutera la somme de 600 francs restant libre sur les fonds accordés pour l'achat des plâtres, sauf à demander au Conseil municipal à vouloir reproduire sur le budget de 1808 la somme de 1300 francs que n'a pas accordée le ministre. » (Fol. 138.)

Séance du 4 juin 1808. — « On ne peut céder aux dames de la Visitation le tableau de la Religion, mais on peut leur accorder le tableau du Sacre de saint François de Sales[1] et Saint François donnant les constitutions de son ordre à Françoise Frémiot de Chantal[2]. » (Fol. 248.)

Ce sont des décisions analogues qui nous ont privé si longtemps des deux statues de Rieux prêtées à la fabrique du Taur[3], des deux autres actuellement au musée de Bayonne achetées par nous à M. Bordes qui les tenait de M. Gesta, de la figure dont M. Virebent a bien voulu nous gratifier, des anges qui ornent aujourd'hui l'abside de Saint-Sernin, du christ byzantin dressé dans une des chapelles de la même église, etc.

Séance du 17 mars 1825. — « Le maire fait part au bureau de l'existence dans le dépôt d'objets d'art de quatre anges en marbre provenant d'églises démolies. Il propose de faire don de ces quatre anges à l'église Saint-Sernin comme une marque de la reconnaissance de la ville pour le zèle que la fabrique a montré lors de la célébration du service funèbre pour S. M. Louis XVIII. Le bureau approuve la destination à laquelle M. le Maire propose de consacrer ces anges. Il y trouve l'avantage de retirer ces objets de la poussière des dépôts où ils restaient ensevelis et de les rendre à l'ornement des temples auxquels ils avaient été consacrés. Ces objets sont, du reste, sans importance pour les arts par le peu de mérite de leur exécution. » (Vol. IV, fol. 2 et 3.)

1. *Sacre de saint François :* Cat. An III, n° 226, — An V, n° 226 ; — Cat. 1806, n° 214.

2. *Saint François donnant les constitutions :* Cat. An III, n° 227, — An V, n° 227 ; — Cat. 1806, n° 215.

3. Voir les références relatives aux statues de Rieux.

Nous croyons utile de faire connaître le nom des membres du bureau ; c'étaient :



UN DES PILIERS DE L'ANCIEN CHAPITRE.

MM. le comte d'Hargenvilliers, maire; le marquis de Castellane, de Lacroix, Frizac Virebent, baron de Montbel.

Il semble d'ailleurs que ces Commissions s'évertuaient à prendre des résolutions bizarres, comme le prouve la suivante que nous avons à cœur de citer tant elle nous paraît illogique.

Séance du 25 mars 1816. — Projet de location des chapelles de la grande église donnant sur la rue du Musée : « Les chapelles, fortement séparées de l'intérieur par une muraille, et ouvertes sur la rue du Musée par des boutiques et des fenêtres au-dessus, rendraient cette rue très vivante et seraient louées à des prix avantageux. Le public y trouverait un agrément nouveau et le produit pourrait tourner à l'avantage des beaux-arts. » Satisfaction extrême du Conseil et mise en délibéré.

M. Alexandre Dumège, dont la lecture de nos registres fait hautement apprécier l'érudition considérable et l'infatigable dévouement à la cause de l'art, consacra toute son activité à l'accroissement du Musée archéologique. C'est sur sa demande que M. Boyer-Fonfrède réserva, « lors de l'adjudication des matériaux d'une chapelle et cloître du couvent de la Daurade, tous les objets d'antiquité qui pourraient s'y trouver, afin que le bureau fût à même de les placer au Musée » (registre II, fol. 65); c'est à son initiative que nous devons nombre de monuments antiques et parmi eux la belle inscription de Nymphius, échangée, le 13 juin 1818, contre un tableau contenu dans les magasins qui ne figurait pas au Catalogue et représente la mort de saint Jean-Baptiste (registre II, fol. 65). Il parvint, à force de temps, malgré des traverses de toute nature, à dégager les quatre galeries du grand cloître, consacrées jusqu'alors aux usages les plus variés, pour y exposer, dans une ordonnance plus pittoresque que logique, dont quelques images perpétuent le souvenir, les collections lapidaires de la ville, et réussit à faire ouvrir au public, en 1817, ce nouveau Musée que les heureuses découvertes de Martres-Tolosanes vinrent accroître en peu d'années d'une façon inespérée.

C'est dans l'église transformée en musée qu'étaient présentés les toiles, les objets d'art et quelques sculptures. La lumière défectueuse et rare que dispensaient aux tableaux les fenêtres gothiques, l'aération insuffisante de cet immense vaisseau, son humidité, constatée maintes fois par le bureau des arts, et la mauvaise qualité des mortiers, qui nous semble exagérée, les matériaux employés nous paraissant, au contraire, excellents, inspirèrent à l'administration, en 1832, la pensée coûteuse et néfaste de dénaturer le bâtiment et de le transformer en une salle de style pseudo-romain. Le dallage de l'église fut détruit et remplacé par un plancher en sapin porté, à une hauteur de $2^{m}50$ environ du sol primitif, par des arcs en maçonnerie; les chapelles furent fermées par des cloisons et les anciennes voûtes, qui existent en grande partie, cachées par l'horrible berceau de plâtre que l'on peut voir encore aujourd'hui. On remplaça la

rose démontée, dont le fin treillis gît dans les sous-sols, par un vitrage demi-circulaire et les fenêtres gothiques, murées en haut par de grandes baies cin-



FENÊTRE DE LA CHAPELLE NOTRE-DAME.

trées qui les coupent transversalement et modifient de la façon la plus navrante l'aspect solide de la vieille nef[1].

1. D'après le rapport de Dumège relatif aux réparations à effectuer dans l'église pour la trans-

Les remaniements ne s'arrêtèrent pas là. On avait déjà jeté bas, parce que leur toiture mal entretenue menaçait ruine, les chapelles en saillie sur la rue des Arts[1] et débité en feuilles de 0m02 environ, pour en revêtir des banquettes d'exposition, le marbre rouge de Languedoc qui servait de dallage à la sacristie, à la chapelle Notre-Dame-de-Pitié et à la salle Capitulaire[2]. On continua, et l'abside de la grande nef, dont on peut encore apercevoir les amorces extérieures, fut tranchée et remplacée par un grand mur parfaitement banal dont le portail quelconque, qui n'est plus utile à rien, attend toujours les colonnes doriques destinées à lui donner un aspect monumental.

Le percement de la rue d'Alsace-Lorraine, ouverte en 1869, a entraîné la très regrettable destruction du grand réfectoire, aliéné depuis 1793 et qui servait encore d'écurie la veille de la démolition. C'était une vaste salle ajourée de fenêtres à réseaux et couverte d'un plancher plat porté sur six grands arcs en tiers point de brique peinte dont les consoles de retombée, sculptées en pierre, actuellement dans nos galeries[3], portent des têtes de vieillards d'un travail commun et des écussons que nous n'avons pas su lire. Ces culs-de-lampe constituent, avec quelques rares dessins, les seuls souvenirs que nous ayons de l'édifice imposant qui a servi de quartier général au parti catholique pendant les guerres civiles du seizième siècle, de salle de séances aux États de Languedoc en 1565 sous la présidence du roi Charles IX, qui a vu, à la fin du règne d'Henri III, les conciliabules des ligueurs dirigés par le cardinal et le maréchal de Joyeuse

former en musée et l'assainir, la nef avait à l'ouest, sous la rose « vitrée de verres de couleur », deux fenêtres ogivales dont on voit encore les traces. Nous ne pouvons citer le devis *in extenso*, mais tenons à dire qu'il s'élève à 17,758 fr. 50 c., et que, pour diminuer la dépense, Dumège propose de vendre les objets suivants comme inutiles : 1° 50 tableaux à 50 francs pièce ; — 2° 12 colonnes en marbre, bases et chapiteaux, 150 francs chaque ; — 3° 70 balustres à 7 francs pièce ; — 4° 2 anges en marbre blanc à 1,000 francs ; — 5° 8 statues gothiques de pierre à 20 francs chaque ; — 6° partie du dallage en pierre de la grande nef, 540 mètres à 4 francs le mètre cube.

La vente des statues gothiques nous inquiète. Quelques-unes de celles de Rieux, qui n'ont été cataloguées qu'en 1864, n'en faisaient-elles pas partie?

1. Deux de ces chapelles restent encore : l'une est sous le clocher, l'autre sur le jardin, à l'extrémité sud de la salle Capitulaire actuelle.

2. « Toulouse, le 20 février 1831.

Monsieur le Maire : « Dans la séance d'hier, j'ai comuniqué au bureau des arts le devis estimatif ci-joint (ce devis est perdu) de la dépense à faire pour revêtir de marbre blanc le socle qui règne tout le long de la galerie dite des Empereurs au moyen du carrellement de marbre qui a été retiré de la salle des Antiques.

L'utilité de ce projet ayant été réconnue, le bureau a jugé convenable de l'exécuter.

« Roucoule,
« Sre du B. des Sc. et des Arts. »

(Archives municipales, biens communaux.)

3. Encore sans numéro. Elles sont placées dans l'aile nord du grand cloître, contre le mur sud de la grande nef.

au nom du duc de Mayenne, et, en 1564, la reconnaissance définitive de Henri IV par les dissidents de Languedoc après son abjuration. Le dernier acte officiel



FENÊTRE DE LA CHAPELLE NOTRE-DAME.

accompli dans ce bâtiment fut le banquet offert, en 1790, aux députés de la Haute-Garonne qui avaient assisté aux fêtes de la Fédération[1].

1. Ernest Roschach.

En 1869, le Musée formait la partie nord-est d'un moulon limité : au nord, par la rue du Musée; à l'est, par la rue des Arts; au sud, par la rue de la Colombe; à l'ouest, par la rue des Tourneurs. Depuis le percement de la rue d'Alsace qui a motivé la démolition de l'ancien réfectoire et celui de la rue de Metz qui a contribué à faire disparaître les bâtiments conventuels dans lesquels était installée l'École des Beaux-Arts, il est complètement isolé et en façade de toutes parts.

Des salles nouvelles, commencées en 1880 sur les dessins de Viollet le Duc et de Darcy et terminées en 1901, ont remplacé les anciennes bâtisses. Il ne reste donc actuellement, de l'agglomérat primitif, que les deux cloîtres, la grande église, le clocher, la sacristie, la chapelle de Pitié, le chapitre, et cette absidiole, extérieurement informe, dans laquelle les employés du square ont l'habitude de remiser leurs outils. C'est peu lorsqu'on sait que le monastère était en bon état il y a à peine un siècle[1]. C'est beaucoup lorsqu'on songe à tous les remaniements qu'il a subis et que l'on constate, preuves en mains, l'incohérence des administrations successives, animées, sans aucun doute, des meilleures intentions, mais complètement dépourvues de sens artistique et de goût. Bien que ces errements soient infiniment regrettables, nous ne nous plaindrons pas si nous nous rémémorons les nombreux dangers auxquels ont échappé nos galeries, si nous nous rappelons que la démolition des chapelles qui longent la rue du Musée était, il y a peu de temps encore, à peu près décidée, et si nous nous souvenons qu'il a fallu une vigilance extrême pour que le mur sud du cloître ne fût pas déshonoré par des baies grillées « qui auraient eu l'immense avantage de laisser voir aux passants nos merveilles artistiques ». *Quod dii omen avertant!*

Le grand cloître, compris entre l'église au nord, les nouveaux bâtiments à l'ouest, le square du Musée au sud et la salle Capitulaire à l'est, présente les caractères de l'architecture du quatorzième siècle. Il forme quatre avenues de vingt arcades à six redents portées par des colonnes géminées. Des pieds-droits quadrangulaires, largement moulurés, occupent le milieu et les angles de la colonnade.

Les chapiteaux, qui mesurent dans leurs plus grandes dimensions : $0^{m}70$, $0^{m}42$, $0^{m}33$, sont, comme les colonnes et les bases, en pierre dure assez semblable à du marbre. D'épannelage égal et semblablement moulurés, ils ne diffèrent entre eux que par leur ornementation qui manque toujours de finesse mais possède un aspect architectural excellent. Toutes les bases, débitées dans des blocs

1. « Le vaisseau de la ci-devant église des ci-devants Augustins est grand, bien éclairé et situé vers le centre de la cité. Il y a de plus un grand cloître et un logement assés espacieux mais qui n'est logeable qu'en partie. L'ensemble de ces bâtiments est en bon état et exige peu de réparations. » (Archives municipales, biens communaux. Rapport sans signature et sans date.)



ANCIENNE SACRISTIE.

de $0^{m}53$, $0^{m}29$, $0^{m}28$ sont, elles aussi, à peu près semblables et se composent de tores aplatis posés sur des tambours prismatiques qui passent au plan rectangulaire de la base à l'aide de huit crochets. Quinze chapiteaux ont une décoration purement végétale; les autres portent des figures généralement isolées. En voici d'ailleurs les principaux détails.

Première avenue (ouest), dans l'axe de la porte du petit cloître :

1. Colonnes adossées; têtes monstrueuses à longues oreilles; écusson vide; deux corps de taureaux réunis par une tête humaine, barbue, formant la soudure des deux corbeilles. — 2. Feuillages bosselés; figures de moines. — 3. Chiens passants; quadrupèdes à tête de moine. — 4. Feuillages; monstres à tête humaine; tête coiffée d'un bonnet d'âne. — 5. Figure accroupie; tête de fou coiffée d'un bonnet que surmonte une longue corne. — 6. Quadrupèdes affrontés à visage humain, portant robe et capuchon; face barbue, en bonnet carré. — 7. Quadrupèdes accroupis à tête barbue. — 8. Pampres et grappes; figure humaine, les mains sur la tête; homme coiffé du bonnet d'âne. — 9. Face diabolique à oreilles de veau; tête grotesque coiffée d'une mitre. — 10. Bouquets. — 11. Pilier quadrangulaire : ornementation commune aux quatre faces; écusson supporté par deux monstres accroupis à tête humaine et soutenu par un moine et un clerc; le champ chargé d'un agneau passant, la tête contournée, portant une croix et le monogramme P O. — 12. Monstres adossés. — 13. Quadrupèdes affrontés, à tête d'évêque, se menaçant de la mitre comme deux béliers; face monstrueuse. — 14. Feuilles; quadrupèdes capuchonnés. — 15. Feuilles; tête penchée. — 16. Lions affrontés; feuillages flamboyants. — 17. Bouquets; figure grotesque. — 18. Quadrupèdes adossés, à tête humaine. — 19. Face barbue. — 20. Quadrupèdes adossés, à longues ailes; face grotesque; carnivores à tête humaine. — 21. Pilier : grande face barbue; bouquets de feuillage terminés par des têtes.

Deuxième avenue (sud) :

22. Bouquets. — 23. Tête sortant des feuillages; buste de moine se caressant le menton. — 24. Tête coiffée du bonnet d'âne. — 25. Larges feuilles à crochet. — 26. Bouquets. — 27. Quadrupède ailé, encapuchonné. — 28. Tête à bonnet d'âne; moine. — 29. Face diabolique. — 30. Monstres ailés, soudés par une tête humaine; quadrupèdes adossés, coiffés de bonnets à oreilles de chien. — 31. Pilier : écusson (11); bouc ailé; sphynx. — 32. Feuillages; monstre ailé. — 33. Monstres affrontés. — 34. Tête coiffée de feuillages; chou naissant d'une tête humaine. — 35. Buste en bonnet carré, les mains au ciel; moine à corps de bœuf; griffon. — 36. Quadrupède à tête humaine; monstre ailé. 37. Bouquets. — 38. Moine quadrupède tirant un chien par la queue; bouquet d'où sortent deux têtes de chien. — 39. Figure à longues oreilles; feuillages à crochet. — 40. Moine à oreilles de chien; griffon à tête humaine.



ANCIEN CHAPITRE.

Troisième avenue (est) :

41. Pilier : griffon à tête capuchonnée; bouquets; lion ailé montrant les dents; moine embrassant une femme. — 42. Bouquets ; mascaron. — 43. Feuillages : bouquet à tête d'homme. — 44. Tête coiffée du bonnet à longues oreilles ; tête de chat. — 45. Bouquets. — 46. Tête joviale portée sur un corps de quadrupède; deux corps de lion à tête unique. — 47. Bouquets. — 48. Buste de moine riant; tête feuillue. — 49. Bouquets. — 50. Buste d'évèque, les bras en l'air; tête à longues oreilles. — 51. Pilier : carnivores à tête humaine; bouquets; griffons. — 52. Écusson au monogramme soutenu par deux anges. — 53. Tête à bonnet d'âne; tête coiffée de feuillages. — 54. Bouquets; mascaron. — 55. Grande tête cornue; quadrupèdes ailés à visage humain. — 56. Feuillages à crochet. — 57. Quadrupèdes affrontés. — 58. Quadrupèdes adossés, à ailes membraneuses; tête d'angle, barbue, à cheveux frisés. — 59. Bouquets; animaux affrontés. — 60. Bouquets.

Quatrième avenue (nord) :

61. Pilier : tête penchée, coiffée d'un chaperon; feuillages; face grotesque; tête à barbe fourchue. — 62. Bouquets; tête coiffée d'un bonnet à oreilles. — 63. Buste d'ange; feuillages; moine. — 64. Bouquets. — 65. Feuillages frisés. — 66. Feuillages nervés. — 67. Tête grotesque; feuillages terminés en mascaron; face coiffée d'un bonnet à oreilles. — 68. Deux bustes de moine, dont l'un porte des ailes. — 69. Tête diabolique à larges oreilles ; tête coiffée du bonnet d'âne. — 70. Frondaisons à tête humaine. — 71. Pilier : écusson portant sur deux monstres accroupis. — 72. Feuillages lancéolés. — 73. Feuillages frisés. — 74. Quadrupèdes enlacés, à tête de moine. — 75. Tête grotesque; feuillages; tête couchée, coiffée d'un chaperon. — 76. Buste de moine prêchant; pampres et grappes; face à oreilles de veau. — 77. Feuillages; buste de fou, coiffé d'une corne et joignant les mains. — 78. Mascaron à longues oreilles. — 79. Buste de moine; feuillages. — 80. Buste encapuchonné portant les mains à la bouche; feuilles d'érable; figure en prière. — 81. Pilier à monstres adossés, à tête humaine.

Le petit cloître, ancien parloir des religieux, a été restauré en 1835, et la décoration en a subi alors une métamorphose complète. Les statues d'Ambroise Frédeau étaient depuis longtemps détruites; les douze tableaux de Duchesne avaient disparu : les premières ont été remplacées par des bustes en terre cuite, œuvres du sculpteur Salamon, les seconds par des moulages de bas-reliefs de la Renaissance dont les originaux sont en partie à l'hôtel du Vieux-Raisin.

L'état de délabrement des parements extérieurs nécessita, en 1904, une nouvelle et importante restauration. Entreprise par les Monuments historiques et habilement dirigée par MM. Potdevin et Romestin, architectes, elle fut faite, dans des conditions excellentes, sur les données de 1835. Il devint alors indispensable de remplacer les consoles en stuc, complètement délitées, qui soute-



ANCIEN CHAPITRE.

naient autrefois les statues d'Ambroise Frédeau, par d'autres en pierre que modela le sculpteur Richard d'après des estampages pris sur les anciennes. Les plus grandes, celles des angles, portent, la première, un croissant de lune et la face bouffie du soleil; la seconde, un groupe pyramidal composé de bustes nus; la troisième, un démon barbu aux ailes de chauve-souris; la dernière, une diablesse aux mamelles pendantes qui déploie ses ailes anguleuses sous la saillie de l'entablement.

Les seuls restes de l'ornementation sculpturale primitive sont les meneaux assez ordinaires des fenêtres et le cartouche en marbre placé au-dessus de l'une d'elles qui porte la date de la fondation.

La grande église, privée de sa rose, de ses fenêtres, de son abside et de la statue de saint Augustin, qui surmontait son mur pignon, est complètement défigurée par les travaux de 1834.

Le clocher, dépouillé de sa célèbre cloche *l'Augustine*, octroyée à la cathédrale, se terminait autrefois en pinacle; mais « le 14 septembre 1550, jour de l'Exaltation de la Sainte-Croix, ledit clocher, dont le pied montoit d'un estage et demi plus qu'il ne fait, avec son aiguille, fut frappé d'un coup de foudre qui abatit et brusla tout le haut, fondit les cloches et endommagea en plusieurs endroits l'église et le couvent » (Père SAINT-MARTIN). Relié à l'église par un contrefort dont la crête en terrasse mettait autrefois en communication le mâchicoulis de l'église et la tourelle de l'escalier[1], il est bâti d'abord sur un plan carré, puis sur un plan octogonal. Quatre piles prismatiques inachevées, qui se dressent sur les triangles rectangles que laisse vides ce changement de plan, rendent à peine visible la transition si difficile du carré à l'octogone. Les ouvertures se terminent par des imbrications formant, au sommet, des angles droits. Elles classent par suite ce monument dans la série si particulière des clochers du Toulousain dont la rareté de la pierre à bâtir suffit à justifier le caractère local. Construit en matériaux excellents, assez peu mutilé et complètement visible de la rue des Arts depuis la démolition des chapelles qui masquaient sa souche, il est en partie caché, du côté du cloître, par la sacristie et les bâtiments élevés au-dessus. On en gravit bien rarement les hautes marches creusées par l'usure, et ses trois salles voûtées, son étage supérieur privé de son beffroi, n'ont pour hôtes que des ramiers. Ses murs est et sud sont décorés chacun, à une très grande hauteur, d'un blason fascé de trois pièces au chef cousu de trois coquilles; sa face nord regarde l'église; il émerge, à l'ouest, de sombres verdures qui rendent plus étrange encore la qualité de sa couleur. Toujours plus foncé que l'espace et changeant comme lui, il passe insensiblement, suivant les heures,

1. Lettre de Virebent, architecte voyer, du 18 brumaire an IX. (Archives municipales, biens communaux, carton Musée.)

des lilas et des pourpres froids aux rutilances du métal en fusion. Il devient admirable quand le soleil est trop bas pour l'atteindre et que l'ombre s'en empare. Ses habitants, qui se rassemblent avant le sommeil, l'enlacent alors des courbes capricieuses de leur vol, et, surgi des ténèbres croissantes du jardin séculaire que constelle faiblement encore l'éclat mourant des passe-roses, il a, pendant quelques minutes, l'aspect d'un gigantesque bloc d'or mat dressé sur la pâleur du ciel.

La sacristie, la chapelle Notre-Dame-de-Pitié et la salle Capitulaire, autrefois séparées, puis réunies d'une façon arbitraire par l'architecte de 1827, qui a taillé, dans leurs murs de refend, de hautes et larges ogives pour en faire une nef unique, produisent, malgré les différences de leur architecture, une excellente impression. La sacristie, qui communique avec la chapelle placée sous le clocher, n'a qu'un pilier prismatique en marbre gris surmonté d'un chapiteau à deux étages de feuilles sur les petites faces duquel se voient des écussons d'attente. Le socle du pilier est de marbre noir et le piédestal de marbre blanc. Un écu fruste, inscrit dans un médaillon, décore les clefs de voûte, et deux autres, perdus sous les crépis successifs, le mur mitoyen du clocher. Les retombées des voûtes portent des têtes humaines ou des bustes perdus dans de larges feuilles.

La chapelle Notre-Dame, immédiatement contiguë, se distingue par la mouluration des nervures de ses voûtes dont les clefs sont décorées d'écussons. Ses deux piliers en marbre gris sont à huit faces concaves à arêtes mousses. Les dix retombées s'appuient sur des faisceaux de fines colonnettes engagées qui continuent le profil des arcs jusqu'à hauteur d'appui et sont surmontées de chapiteaux à feuillages. Du côté du cloître, la chapelle est ajourée, à droite et à gauche de la porte d'entrée dont la rose a disparu, par deux grandes baies ogivales munies de leurs remplages dans les découpures desquels se voient encore d'anciennes vitres verdâtres et bossuées. Ce vaisseau « était comme une petite église complète ayant ses orgues, son jubé, ses tentures, ses tableaux, ses lampes d'argent et de cristal, et son autel secondaire consacré à saint Nicolas; elle renfermait aussi ses tombes. Là reposaient Blaise Auriol, docteur régent, créé chevalier par François Ier en 1553, et enseveli avec « espée, bottes et esperons dorés »; Jean Fermat, marchand bourgeois et seigneur de la Faurie; Arnaud Brie et Jean Lagarrigue, avocats; Pierre Joubert, écolier d'Angers, tué en 1618 dans le voisinage du couvent; maître Thomas de Foucaud d'Alzon, de l'épitaphe duquel le Musée possède une copie, etc. [1].

Le chapitre, qui a encore conservé une de ses chapelles absidales, prenait jour sur le cloître par des fenêtres aujourd'hui sans remplages (l'une d'elles a été transformée en porte), placées de part et d'autre de la vraie porte condamnée.

1. Roschach, *Cat. de 1865*, p. XVII de la préface.

Il a des voûtes à nervures chanfreinées traversées de liernes et de tiercerons dont les cinq clefs attendent les médaillons mobiles destinés à les décorer. Les retombées des arcs portent sur deux piliers prismatiques de marbre gris à chapiteaux feuillus timbrés d'écussons sans armoiries et sur des culs-de-lampe pentagonaux ornés de tables d'attente et de branches enchevêtrées. Ceux qui sont placés dans les angles sont moindres que les autres et nous montrent un visage flanqué de larges feuilles ou des angelots agenouillés.

Les collections lapidaires du Musée de Toulouse présentent un intérêt considérable au point de vue de l'art absolu. Nos sculptures antiques sont assez souvent médiocres et, sauf de rares exceptions, plutôt habiles que senties; mais les chapiteaux, les frises et les bas-reliefs romans, pleins d'une sève originale et d'un génie particulier, nous dédommagent amplement de l'infériorité relative des marbres gallo-romains. La sérénité antique en est bannie; ils entrent de plain-pied dans le drame et nous montrent, en un art précieux, à la fois naïf et subtil, toutes les affres de la souffrance humaine. Interprétés et nature, élégamment tranquilles, les apôtres de la chapelle de Rieux, les vierges et les évêques du quatorzième et du quinzième siècle font bien partie de la grande famille française et nous ravissent à leur tour; les donateurs de Saint-Sernin, que nous n'osons encore rattacher à aucune école, assurément moins beaux, mais plus étranges et plus vivants, nous troublent de leur mystérieux sourire; et les personnages de différents âges, attendris et désolés, qui pleurent la mort de Jésus débordent d'une expression si pathétique et si haute qu'ils nous émeuvent de leur douleur. Nous tâcherons d'exprimer plus loin la saveur de quelques morceaux de la Renaissance, la légèreté de ses frises, le faste des statues de Marc-Arcis, la science de celles de Lucas, la grâce souveraine du buste de Lemoyne qui personnifie, dit-on, Mme de La Popelinière, et décrirons les croix, les sarcophages, les clefs de voûte et les inscriptions. La sculpture gallo-romaine est dans la salle nouvelle, les chapiteaux et quelques statues dans la salle Capitulaire, tout le reste dans les deux cloîtres qui constituent à ces richesses un cadre admirable mais ingrat, car la lumière de leurs galeries, dirigée presque de bas en haut, vide les ombres des figures au lieu de les accentuer.

Nous avons dit plus haut comment a été formée la collection de tableaux, bien moins importante à nos yeux, malgré les très belles choses qu'elle renferme, que la collection lapidaire. Ils sont aménagés d'une part dans l'ancienne église du couvent des Augustins et dans la petite galerie située au-dessus du cloître de 1626, de l'autre dans les deux salles du bâtiment neuf qui a remplacé l'ancien réfectoire. La vieille nef, affreusement défigurée puisque l'abside est démolie, le plancher haussé de 2^{m}50, la voûte gothique cachée par un plafond en berceau, la rose et les fenêtres tranchées, renferme les toiles des artistes toulousains. Celles des peintres étrangers à la région ornent les deux salles nouvelles.

Le but à atteindre : donner aux toiles exposés le maximum de leur puissance, avait été si manifestement perdu de vue dans le choix du ton des murs et des boiseries, qu'il a fallu en reprendre complètement le décor. La couleur lie de vin des murailles, plus claire que les ciels en général, a été remplacée par un ton foncé gris verdâtre très mat et très rompu qui absorbe la lumière et laisse aux toiles tout leur éclat. Le passage de ce vert au blanc crème du plafond, qui eût été gênant sans cet artifice, est ménagé par une frise de rinceaux vieil or que nous avons laissé subsister, malgré le blâme, parce qu'elle nous paraît tout à fait nécessaire. La cimaise, baissée de $0^{m}50$, a maintenant une hauteur normale, et le chêne grossièrement mouluré dont elle est faite, qui se carrait en parvenu lorsqu'il aurait dû disparaître, a été, malgré des protestations nombreuses, impitoyablement peint en noir. Aussi indispensable à l'harmonie générale qu'arbitrairement décrié, ce ton, que nous n'avons adopté qu'après de laborieux essais, achève de concentrer la lumière sur les toiles éclaircies déjà par le ton sombre du fond. Il fait disparaître l'accessoire et, exaltant l'œuvre d'art à laquelle il subordonne des détails importuns, achève le décor et donne enfin à cette galerie, que de coupables négligences avaient laissée si longtemps ressembler à un magasin, une tournure de Musée.



LES PRIMITIFS

Des descriptions assez vagues survivent seules aux belles fresques du quatorzième et du quinzième dont la plupart de nos églises étaient décorées; l'incendie de 1871 et la démolition qu'il a causée ont détruit celles des Cordeliers, déjà mutilées par nos pères qui avaient fait de cette église un grenier à fourrage; les figures charmantes de la chapelle Saint-Antonin [1], transformée par l'Empire en infirmerie des chevaux, disparaissent de jour en jour comme celles du bas-côté nord des Augustins: et notre vieille ville, qui en était comme imprégnée il n'y a pas cent ans encore, ne possède plus que de rares et fugitifs vestiges de cet art français dont les merveilles conservées nous attireraient bien plus de touristes que le percement de rues. C'est pourquoi nous sommes fort heureux de détenir les douze primitifs que nous allons commenter. Pénétré de l'importance exceptionnelle de notre musée lapidaire si nous le comparons à nos galeries de tableaux, nous ne nous dissimulons pas l'infériorité relative de ces peintures et devons avouer qu'à l'exception du Pérugin, dont la formule est excellente, elles passeraient presque inaperçues dans une collection italienne; mais, les aimant avec leurs défauts natifs, avec leurs tares engendrées par des restaurations maladroites, nous allons essayer de faire partager à nos lecteurs le plaisir que nous a causé leur examen. Entrons, pour les décrire, dans la nouvelle salle et, puisqu'il s'impose immédiatement à l'attention, analysons le seul Pérugin [2] que possède

1. *Les Primitifs à Toulouse*, par J. de Lahondès. (Bulletin de la S. A., nouvelle série, n° 34, p. 232.)

2. 1° *Catalogue critique et historique des tableaux et autres monuments des arts du Musée de Toulouse*, par J.-P. Lucas, conservateur du Musée. 1806, n° 42; — 2° *Notice*

notre Musée : *Saint Augustin et saint Jean l'Évangéliste*. L'occasion est rare loin des grands centres : hâtons-nous donc de la saisir.

Cette œuvre — et ce mot prend ici une singulière justesse — est le volet de droite d'un triptyque dont l'autre volet, qui représente saint Jacques le Majeur et saint Herculau, se trouve au Musée de Lyon. Elle provient de la sacristie des Augustins de Pérouse et a fait partie de l'envoi de 1803.

La mise en scène est des plus simples et, un peu pour cela, pleine de cette grandeur et de cette sérénité qui est l'essence même des grands Italiens. Saint Augustin et saint Jean, plus petits que nature, sont debout dans un paysage, sous un ciel clair, à l'heure calme où il n'y a plus d'ombres. Tous deux ont la grâce légèrement affectée, la gracilité distinguée, la souplesse que le maître de Pérouse prête à toutes ses figures, et leur tête s'incline comme celle de certaines statues gothiques dont ils ont le mouvement maniéré. Saint Augustin, le visage de profil et le corps presque de face, est revêtu de ses habits pontificaux, robe et capuchon noirs, manteau rouge doublé de vert, mitre blanche ornée de bijoux. La crosse dans la main droite, il tient de la gauche un livre fermé. Saint Jean, très jeune et efféminé, montre de la droite ses Evangiles entr'ouverts soutenus par sa main gauche à hauteur de la hanche. Ses pieds sont nus. Il porte une tunique brun clair sur laquelle se drape un manteau d'étoffe glacée à reflets jaunes et bleus. Des broderies légères, composées de grecques et d'entrelacs indiqués par un mince trait d'or, bordent la tunique et les deux manteaux.

Le ciel infini, lumineusement gris, s'éclaircit à l'horizon, derrière les collines bleues qui limitent le paysage. Les têtes se détachent en forces ambrées sur cette belle clarté ; les vêtements, rarement plus clairs, presque toujours plus foncés que les quelques arbres et le gazon qui occupent les deux tiers du tableau, sont d'un dessin précis, dénué de détails inutiles, les extrémités belles et largement vues. L'herbe que foulent nos personnages, verte aux derniers plans, se fonce de plus en plus sous les hachures qui la couvrent pour se confondre, au bord du cadre, avec le feuillage, noirci par les siècles, des digitales et des pensées, et l'ensemble

des tableaux, statues, etc., composant le Musée de Toulouse, par M. Roucoule, 1813, n° 47 ; — 3° *Notice* de 1818, par le même, n° 42 ; — 4° *Notice* de 1840, par le même, n° 46 ; — 5° *Catalogue raisonné des tableaux du Musée de Toulouse,* par George, 1864, n° 36.

est d'une coloration intense, d'un aspect grandiose et d'un calme vraiment divin.



SAINT AUGUSTIN ET SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE. (Fragment.)

Le travail matériel du peintre est d'une telle simplicité que, malgré notre habitude de ces choses, nous sommes presque surpris de la peti-

tesse des moyens et de l'importance du résultat. Le panneau est lisse et blanc, comme le montrent des éraflures recouvertes par la bordure, et le



SAINT AUGUSTIN ET SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE.

dessin, qui transparait à chaque instant sous la mince couche de couleur qui le couvre, est une mise en place sommaire, soigneusement cherchée à part et rapidement décalquée. Le ciel, les collines, certaines parties des vêtements sont d'une matière un peu épaisse mais très ductile,

posée bord à bord, souvent sans aucune enveloppe. Les chairs, au contraire, glacées de tons légers et ombrées de fines hachures un peu plus foncées qu'elles, sont redessinées au pinceau. Le décalque est curieusement utilisé. Il remplace, dans ce travail semblable à celui de la fresque, le trait creusé qui caractérise cette dernière et, bien perceptible sous les frottis qui le grisent, achève les morceaux dont il détermine les détails essentiels. Les pieds de saint Jean, dans lesquels il modèle les orteils et indique les ongles, en montrent bien le judicieux emploi.

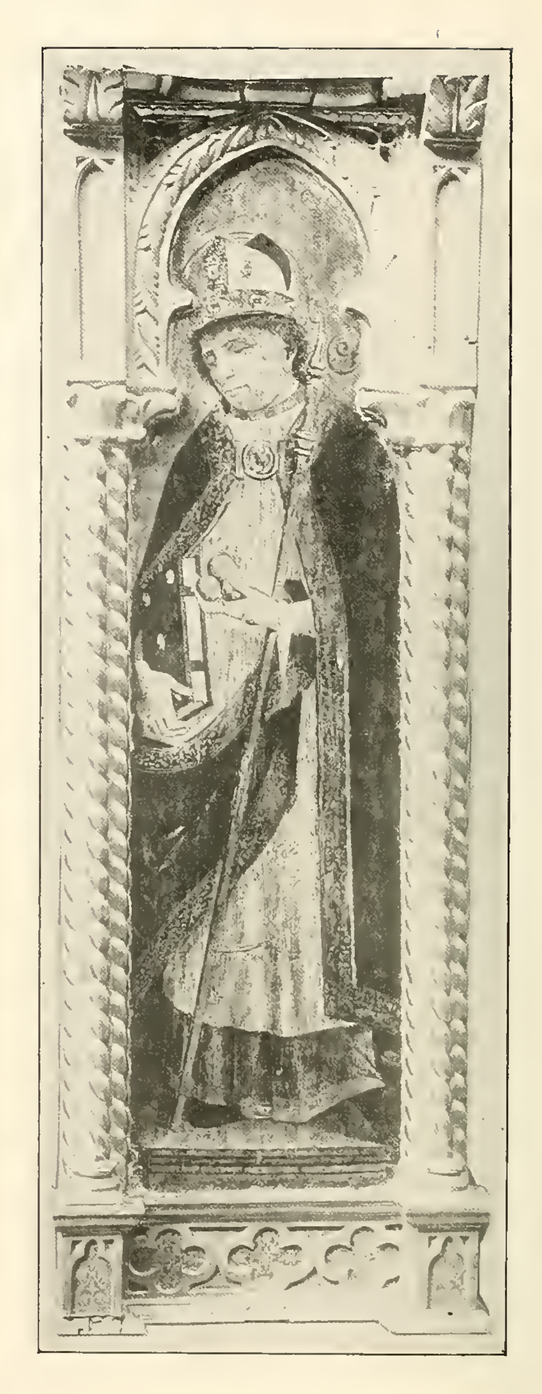
Terminée probablement avant la mort de Savonarole, qui modifia si complètement le caractère du peintre et le rendit si sceptique et chagrin qu'il renonça, dit-on, aux sujets religieux; réalisée, comme nous le prouve sa facture, à l'aide d'esquisses et de dessins étudiés sur nature, et exécutée, sans le secours de modèles, à la façon des décorations murales, cette œuvre, qui a victorieusement franchi tant d'années, a gardé sa fraîcheur première malgré des restaurations malheureuses et des vernis successifs. Conçue pour agir à distance elle ne perd, de près, aucune de ses qualités. Nul repentir n'en amoindrit la maîtrise, nulle hésitation n'en altère l'harmonie. Exécutée d'une coulée, avec une facilité naturelle qui exprime admirablement l'immensité de la campagne, la clémence du ciel, la candeur des personnages, elle nous révèle le peu de préoccupations du maître qui la créa. Elle nous dit sa conscience, sa naïveté, sa simplicité et, nous dévoilant un état d'âme qui nous est, hélas! étranger, nous fait envier et admirer le calme et la quiétude de ces quattrocentistes qui abordent avec une bonne humeur charmante les problèmes les plus ardus et résolvent, sans avoir l'air de se douter qu'elles existent, les pires difficultés.

Nous avons placé les tableaux de la même famille dont nous allons nous occuper autour de cette belle peinture à laquelle ils forment cortège. Moins puissants qu'elle, mais également somptueux de ton et frais comme de belles fleurs dans leur vieil encadrement trop rajeuni, deux d'entre eux figurent, l'un saint Nicolas, l'autre saint Jean, très à l'étroit et debout sous leur arcature florentine surmontée d'une coquille.

Bien qu'elles se modèlent sur le même ton d'or fané, ces deux figures sont assez différentes de conception et de dessin. Leurs extrémités, serties d'un trait de pinceau, se distinguent par ce détail des vêtements et des livres, cernés, comme dans la fresque, d'un trait gravé dans



SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE.



SAINT NICOLAS.

l'enduit. Saint Jean l'Évangéliste, dont les longs cheveux blond vénitien tombent en masses compactes jusqu'aux épaules et sur le front jusqu'aux sourcils, nous montre ce visage d'éphèbe au menton volontaire, aux yeux mi-clos, que l'on retrouve fréquemment dans l'école de Botticelli. Un manteau d'un beau rouge doublé de jaune clair, à plis raides et minces relevés sur le bras gauche, recouvre en partie sa tunique vert sombre bordée d'un galon semé de fleurettes d'or. Ses pieds sont nus, ses mains anguleuses et sans souplesse. La droite tient la longue plume blanche qui a écrit les évangiles, la gauche les supporte entr'ouverts appuyés sur le bras plié.

La figure de saint Nicolas de Bari, bien plus humaine et bien plus nature, a tous les caractères d'un portrait. Reconnaissable aux trois pommes d'or qui reposent dans sa main gauche, l'évêque soutient de la droite un manuscrit fermé. Sa tête aux yeux baissés, pieusement inclinée, est coiffée d'une mitre très basse lilas clair ornée de cabochons de rubis posés sur un orfroi doré. Sa chape d'un noir égal, profond, sans détails, se relève sur le poignet gauche, bordée de légers rinceaux précurseurs de la Renaissance. Close sur la poitrine par un mors à charnières apparentes, elle laisse voir une aube lie de vin, presque blanche dans ses clairs, décorée par le bas d'une large liste foncée. Les gants à crispin souple sont timbrés d'une pierre précieuse et les souliers noirs de forme ancienne contrastent avec la volute de la crosse dont les rondeurs et les balustres nous font pressentir le seizième.

Nous ne trouvons, malgré de sérieuses recherches, aucun renseignement sur ces petites peintures moins poussées de dessin que celle de Pérugin, mais d'une aussi belle couleur. Elle nous semblent dater de la fin du quinzième par certains détails, du milieu par d'autres, et peuvent se rattacher à l'école florentine. Inscrites sans remarques sur notre Inventaire général sous les n°s 331 et 332, elles ont fait partie, comme l'Ottaviano da Faenza dont nous allons parler, d'un envoi de l'État arrivé en février 1873.

Bien plus ancien qu'elles puisqu'il nous paraît de la moitié du quatorzième à peu près, le panneau attribué, nous ne savons par qui, à Ottaviano da Faenza est d'un art très primitif, assez byzantin, presque barbare. C'est probablement un fragment de retable. Il représente saint François et saint Jean-Baptiste debout sur un terrain noir, sous des archivoltes gothiques portées par des colonnes torses. Presque aussi

roux que leur vêtement dont aucune coloration ne vient égayer la tristesse, nos deux personnages, démesurément émaciés et longs, se détachent en brun sur le fond d'or pâle où est finement gaufré leur nimbe.



SAINT FRANÇOIS ET SAINT JEAN-BAPTISTE.

Leur contour presque enfantin méconnaît toute proportion. Saint François, dont la robe déchirée laisse voir un des stigmates, soutient de la main droite un manuscrit fermé appuyé sur son bras, et de la gauche, contre la poitrine, une croix rouge recroisetée. Saint Jean, aussi sec que les sauterelles dont il se nourrissait au désert, lève la droite en signe

d'enseignement et, les yeux dans ceux du spectateur, laisse pendre de la gauche un phylactère déroulé où se lit l'inscription habituelle : ECCE — AGN — DEI — ECCE — QVI — TOL — IS P — ECA — TA, dont les lettres noires se superposent par groupes de quatre ou de trois.

Nous reviendrons plus tard sur ce travail si fruste qui est la page la plus



VIERGE A L'ENFANT.

ancienne de nos galeries. Abandonnons-le quelques instants pour continuer notre tâche et commentons une petite fresque florentine dans laquelle les chairs blondes et lumineuses de Jésus, de sa mère et de l'ange qui les assiste se détachent en clair sur une résultante lilas et noir égayée de rouges frais.

Le ciel, foncé près du cadre et caché en partie par des plantes à baies rouges dont le temps a noirci les larges feuilles symétriquement étagées, s'éclaire à l'horizon, très vite interrompu par un mur revêtu de marbre.

Jésus, soutenu par sa mère et par l'ange, lève vers elle la tête et la main gauche. Il est ceint d'une étoffe légère semée de fleurettes rouges et bleues et tient de la main droite le rouge-gorge de la légende. La Vierge penche vers lui son fin visage entouré d'un voile transparent. Elle est vêtue d'une robe lie de vin à ceinture rouge et d'un manteau noir qui s'étoile d'or fané. Placé derrière l'Enfant, l'ange, dont les yeux trop foncés font une tache qui s'isole, les fixe sur le spectateur. Ses longs cheveux d'un brun rougeâtre, divisés par une raie, descendent en boucles épaisses jusqu'à la naissance du cou. Son corset[1] gris violet à col rabattu noir, est ceint d'une écharpe rouge nouée sur le bas de la poitrine, et des manches de ce vêtement, larges et courtes, sortent celles du pourpoint, collantes, lacées et noires.

Cette petite peinture possède en apparence plus de défauts que de qualités. Sa coupe singulière, la façon dont les figures s'engagent dans le cadre, le peu d'air qui les entoure si contrairement aux habitudes prises, nous font croire à son morcellement à la suite de dégâts. Sa donnée est, d'autre part, ordinaire, son dessin pénible, son modelé, déjà sommaire, rendu plus défectueux encore par des nettoyages malheureux. L'harmonie nous en paraît pourtant si trouvée, la couleur si fraîche, le sentiment si tendre, que nous n'hésitons pas à la proclamer grande dans sa petitesse et qu'elle nous semble renfermer, en dépit de toutes les imperfections que nous venons de lui attribuer, une parcelle de cette chose indéfinie et mystérieuse qu'est l'art.

Puissant et beau dans la dominante vert-doré que soutiennent si bien les rouges des vêtements et les marbres fauves du fond d'architecture où sont écrits, en capitales déliées, les noms des deux personnages, le panneau qui représente saint Léonard et saint Jacques est traité comme une fresque sans le trait creusé dans l'enduit. Il nous paraît dater du commencement du seizième.

Le profil de saint Léonard, bordé d'un trait pesant qui cerne l'œil, la narine et la bouche, nous semble très retouché. La tête du saint Jacques est, au contraire, intacte, d'une belle expression, d'un dessin sensible et sûr qui s'inspire directement de la nature. Elle nous fait regretter

1. « Un peu plus tard, le corset des hommes consistait en une robe de dessus avec ceinture, manches très courtes et petit collet rabattu. » Viollet-le-duc, *Dictionnaire du mobilier français*, t. III, p. 273.

les mains anciennes déplorablement restaurées. Les vêtements, dont les nombreuses réfections sont lourdes et cotonneuses, ne sont pourtant pas sans beauté. Le ton fané de la chasuble de saint Léonard fait bien valoir les chairs ambrées, claires dans cet ensemble grave. Il s'harmonise



SAINT LÉONARD ET SAINT JACQUES.

heureusement avec le rouge amorti des glands qui pendent sur la poitrine, la broderie de l'étole et les délicates rosaces d'or d'une des manches et du collet.

L'attitude des personnages, leur attention concentrée et la direction de leurs regards nous font croire que cette œuvre, recoupée sur trois côtés au moins, a fait partie d'un grand triptyque dont elle occupait la

droite. Elle procède des écoles du centre de l'Italie, est entrée au Musée en mai 1876, nous vient de l'État et figure sans notes particulières, comme la plupart des autres, sous le n° 345 de notre Inventaire général.



LA VIERGE, SAINT DOMINIQUE, SAINTE MADELEINE.

Un triptyque qui nous paraît remonter à la première moitié du quinzième, triptyque dont l'ordonnance générale est seule arrivée jusqu'à nous, représente la Vierge et l'Enfant dans le motif central et, dans les deux autres, saint Dominique et sainte Madeleine sous des archivoltes gothiques couronnées de gâbles fleuris.

Sa tenue, son harmonie, la délicatesse des nimbes encore intacts, brunis et gaufrés sur l'or mat du fond, dénotent seuls aujourd'hui ce que dut être cette œuvre somptueuse dont peu de parties ont échappé aux mutilations et aux retouches.

La Vierge, vêtue d'une robe d'un lilas rouge que cache un manteau noir semé d'étoiles, assise sans flexion, la tête de face, sur un siège dont les quatre montants sont terminés par de petits anges adorateurs, offre une grappe de cerises à l'Enfant Jésus, placé sur ses genoux dans une tunique rose foncé, un rouge-gorge à la main.

Saint Dominique et sainte Madeleine sont debout, tournés vers la Vierge. Le saint tient un livre ouvert de la main gauche, un lis fleuri de la droite. Sainte Madeleine, drapée dans un manteau rouge qui voile ses cheveux blonds et recouvre en partie sa large tunique lie de vin foncé, porte de la gauche un vase d'or qu'elle montre de la droite.

Ces trois figures, dépourvues d'émotion, remplissent complètement l'architecture qui les encadre, et, comme si la peinture voulait le disputer à l'or, un tout petit quatre-feuilles où trône Dieu le Père s'inscrit dans le gâble, semé de rinceaux, qui couronne le panneau central.

Les mains, les visages, brutalement repeints, ont pris l'aspect du bois tourné. Les colonnes torses sont trop dorées, les fleurons et les rampantes dont l'allure, dure à succomber, se dessine encore, trop arrondis par des couches successives de blanc et d'or; les pinacles qui épaulaient les arcatures remplacés, hélas! par d'affreuses pyramides sèches, coupantes et grêles. Malgré ces mutilations, imputables au temps et surtout aux hommes, sa délicatesse native, l'art puissant qui la créa, survivent encore dans cette œuvre, dont quelques parties, les nimbes inscrits et gaufrés en particulier, disent toujours la grâce et la splendeur premières. Sa couleur ardente, ses nombreuses analogies avec les mosaïques anciennes nous font supposer qu'elle a vu le jour à Venise, mais nous sommes forcés d'avouer que nous ne savons rien d'elle, puisqu'elle figure sous la rubrique « Inconnu » au n° 324 de notre Inventaire général.

La Madone de Fiorenzo di Lorenzo, qui fut le maître du Pérugin, nous fait un peu pressentir la technique de ce dernier. Elle est blonde, de trois-quarts, avec un regard étonné, et tient Jésus couché sur son bras gauche. De part et d'autre de son visage, deux têtes d'anges souriantes, enveloppées de six ailes diversement colorées, diaprent de clair et de foncé le ciel qu'ont jauni des vernis successifs.

Le manteau, de ce noir sans aucun détail qui met tant de lumière sur les tons qui l'environnent, enveloppe la nuque, retombe de part et



FIORENZO DI LORENZO : VIERGE A L'ENFANT.

d'autre du visage en jolis plis symétriques et, retenu sur le sein par une lanière dorée, laisse voir la robe pourpre foncé. L'Enfant, ceint d'une étoffe transparente gris clair, est d'une forme un peu lourde, avec sa petite tête vieillotte. Il n'a pas la souple élégance des mains de sa mère

qui l'enveloppent avec tant d'amour et se jouent, avant de la laisser retomber, dans les plis de l'écharpe légère qui s'enroule par deux fois autour de ses épaules et se noue sur sa poitrine.

Le cadre, à compartiments ornés de palmettes dorées sur fond noir, un peu trop rajeuni, mais bien ancien et complet, rehausse la beauté de cette œuvre, dont les premiers Pérugins dérivent certainement. Elle nous vient de la collection Campana, nous a été donnée par l'Etat en 1865 et porte le n° 288 de notre Inventaire.

Deux autres primitifs sont classés par George, nous ne savons trop pourquoi, dans les écoles d'Italie sous les n°s 53 [1] et 54 [2] de son Catalogue. Ils proviennent de la vente Dumège et nous paraissent assez insignifiants.

Conformément à une coutume dont nous ne connaissons heureusement que peu d'exemples, le Christ en saillie sur le fond du premier est découpé dans un épais morceau de bois. Il est, comme le paysage, dont nous retrouvons les pins bruns dans la Madone de Piero della Francesca du Louvre, assez italien d'aspect avec ses cheveux blonds, ses ombres claires et son nimbe crucifère concave et gaufré, mais les autres personnages sont d'un caractère incertain. Leur visage au front bombé qui veut exprimer la douleur, leurs mains falotes, leur tournure sans élégance n'ont rien de la grâce toscane et nous font penser que cette image, au sens moderne du mot, a été exécutée par un tâcheron plein de conscience, mais sans génie, qui, dans l'impossibilité de produire par lui-même, s'est inspiré simultanément de dessins italiens et de dessins flamands. Rectifions, en passant, l'attribution singulière de George qui a pris les deux têtes qui figurent en général le soleil et la lune dans cette scène de la passion pour « l'Esprit des lumières » et « l'Esprit des ténèbres », et rangeons ce panneau, et surtout le suivant, dans la série des œuvres à peu près négligeables.

Le n° 54, qui représente saint François et saint Jérôme agenouillés dans un paysage, sainte Catherine et sainte Brigitte en prières dans leurs chapelles, n'est pas meilleur en effet. Chacun de ces personnages est le motif d'un petit tableau carré. Séparés par des montants incomplets et couronnés de la même découpure gothique, encore sous son

1. Catalogue de 1864 : *Le Christ en croix*, n° 53.
2. *Ibid.* : Tableau divisé en quatre compartiments, n° 54.

vieil or, ces quatre tableaux sont juxtaposés et forment une prédelle.

Saint François et saint Jérôme dérivent de l'art italien et sont assez d'ensemble avec le paysage qui les entoure, mais nous constatons dans toutes les extrémités, dans les mains jointes de sainte Brigitte surtout, une facilité si navrante, un manque si absolu de la conscience artistique justement louée tout à l'heure, et trouvons, en outre, si débiles la volonté et la pensée qui président à l'ensemble, que nous mettons une prompte fin à cette description qui nous paraît inutile.

Des douze primitifs qui font le sujet de cette notice, le n° 54 est le



SAINT FRANÇOIS, SAINTE CLAIRE, SAINTE BRIGITTE, SAINT JÉRÔME.

seul restauré par nous. Les éraflures et les trous de clous qui mutilaient le visage de sainte Brigitte et celui de saint Jérôme, les gerçures engendrées par les années dans le plâtre qui sert d'assiette à cette petite peinture l'avaient sillonnée d'un tel treillis de crevasses qu'il ne nous a pas été possible de l'exposer sans les reboucher. Contrairement aux affirmations d'infatigables parleurs, hostiles, pour des motifs qui nous sont inconnus, à notre administration, notre réparation a été accomplie avec tout le respect dû aux choses de l'art et s'est strictement bornée à poser sur le mastic clair tassé dans les fissures, et rien que sur lui, un ton conforme aux tons environnants sur lesquels nous nous sommes toujours bien gardé d'empiéter. Rompant ainsi avec les coutumes de nos prédécesseurs qui cherchaient à dissimuler leurs restaurations en repeignant les morceaux qui les entourent, nous nous sommes borné à salir les gris du mastic sans entreprendre de les cacher.

Les œuvres qui nous occupent, trop peu nombreuses et d'époques trop distantes entre elles pour nous permettre de suivre pas à pas l'évo-

lution de l'art, nous le montrent pourtant dans des phases si différentes et sous des aspects si dissemblables qu'il nous semble intéressant d'essayer de préciser le chemin qu'il parcourt en jetant un coup d'œil sur leur groupe tout entier.

Bien que le fragment attribué à Ottaviano da Faenza soit à peu près byzantin par son aspect général, par l'attitude, la longueur et la tristesse de ses personnages émaciés, il nous fait assister à l'aube de la peinture par le modelé, très rudimentaire encore, de quelques-uns de ses morceaux.

Doué de facultés suffisamment développées pour pouvoir observer utilement ce qui l'entoure, le peintre qui l'a conçu ne se contente plus d'imiter les images sans relief de ses devanciers, faites de tons plats cernés d'un trait. Il a le sentiment de l'épaisseur du corps humain et cherche à l'exprimer au moyen de cette chose encore inconnue qu'est l'ombre. Son modelé, très relatif, très incertain, est vite à bout de forces et se limite à quelques parties des figures seulement. Il n'arrive pas, en effet, à s'affranchir autant qu'il le voudrait de l'éducation qu'il a reçue. Son innovation hésitante n'est donc qu'un balbutiement; mais, quelque faible qu'il puisse être, ce balbutiement annonce la déchéance prochaine des pratiques de Byzance et l'apparition d'un art nouveau.

Cet art, dont les manifestations sont trop rares dans nos galeries pour que nous puissions en suivre les progrès autrement que par à-coups, se révèle tout à fait transformé dans le triptyque si mutilé dont nous ne pouvons préciser ni l'auteur ni l'école. Ici, l'artiste, qui est maître de son métier et commande à la matière, sait ce qu'il veut et n'hésite plus. Ses personnages, bien dessinés, de proportions harmonieuses, idéalisés et réalistes à la fois, ont, sous les vêtements élégamment drapés qui les couvrent, une solidité qu'a pressentie, sans l'atteindre, Ottaviano da Faenza. Le terrain uniformément noir que foulent son Saint-François et son Saint-Jean-Baptiste s'égaie ici de fleurettes délicates; ses tons égaux et tristes se colorent, et l'affranchissement de cette peinture serait absolu si la raideur solennelle de sa Madone sans tendresse, plus impératrice que mère, l'indifférence de Jésus et l'harmonie générale faite de noir, de pourpre et d'or ne la rattachaient, par des liens ténus il est vrai, aux mosaïques de Ravenne, de Saint-Marc et aux très anciennes enluminures.

C'est dans le panneau d'une couleur si fraîche, qui dérive de l'école

de Botticelli, que nous pouvons constater une direction tout à fait nouvelle, un changement définitif. L'auteur, qui semble ignorer les Byzantins, remplace leur convention, qui ne peignait que des idées, par l'étude du plein air. Au lieu de plaquer ses personnages sur l'antique fond d'or, il nous les montre devant une architecture et des plantes réelles en valeur sur un ciel qu'il cherche à rendre profond. Attentif aux choses qui l'entourent, il choisit ses modèles parmi les siens, qu'il reproduit comme il les voit, sous le costume qu'ils portent. Il invente à peine, autant vaut dire pas, et c'est peut-être sa femme et ses enfants qu'il représente dans la scène qui nous occupe, en se bornant, pour les diviniser, à les parer d'une auréole. Emu de leur grâce, qu'il exprime avec une ingénuité qui nous le rend sympatique, il nous les fait voir tels qu'ils ont vécu, avec leurs traits un peu secs et la charmante irrégularité de leur visage. Son extrême conscience, qui est toute sa force, lui fait faire en avant un pas immense et nous révèle l'éclosion de deux sentiments nouveaux pour nous : la poésie des choses réelles et le frémissement de la vie.

L'obstacle est désormais franchi, la voie tracée. Nous voyons Fiorenzo di Lorenzo préciser le modelé, concevoir la grâce, et Pérugin, précurseur de Raphaël, étendre à l'infini ses campagnes lumineuses. La perspective aérienne est trouvée et la peinture a définitivement acquis sa pleine maturité.

Il nous reste, avant de conclure, à étudier deux panneaux qui nous viennent de la chapelle du Parlement de Toulouse, l'un de la fin du quinzième qui représente une *Descente de croix*[1], l'autre du deuxième quart du seizième environ.

Si le premier, terminé par une ogive élancée, rappelle, par son éclat et la limpidité de ses ombres, le Pérugin que nous aimons tant, il en diffère complètement par sa tendance et sa construction. Le ciel, d'un bleu sombre au zénith, s'éclaircit graduellement dans sa descente, et les personnages, la croix, le terrain, de valeurs égales très différemment colorées, forment un ensemble puissant qui se détache en valeur ambrée et solide sur la lueur centrale et dorée limitée à l'horizon par une ville, des collines et le treillis d'arbres légers.

1. Descente de croix : *Catalogue* de 1806, n° 184; — *Notice* de 1813, n° 209; — *Notice* de 1818, n° 212; — *Notice* de 1840, n° 46; — *Catalogue* de 1864, n° 36.



DESCENTE DE CROIX.

Cet ensemble, qui occupe à peu près les trois quarts du tableau, participe du fond par de larges clairs. Le corps du Christ, les manches roses d'un des vieillards, les visages des saintes et de la Vierge, son voile blanc, le linceul blanc qui enveloppera le cadavre, presque aussi lumineux que le bas du ciel, en prolongent la clarté, la dégradent et la font passer sans secousse aux bords foncés du tableau, qui est pour ainsi dire concave, puisqu'il se compose de tons disposés autour d'une lumière dominante et que ces tons sont distribués de façon à conduire l'œil du cadre aux horizons, du premier plan au dernier.

Les œuvres examinées déjà ne nous ont rien montré de semblable, puisqu'elles procèdent toutes, malgré les recherches très différentes qu'elles renferment, de la décoration murale. Plates comme l'Ottaviano da Faenza, modelées comme le grand triptyque, comme saint Jean et saint Nicolas, convexes comme la Vierge florentine et le Pérugin, dont le terrain seul se rattache au cadre, mais procédant toujours de mosaïques et de fresques destinées à être vues de loin, elles sont d'un intérêt soutenu d'un bout à l'autre, et, pour parler notre langage barbare, « excentriques ». Celle que nous analysons si longuement, n'ayant pas la même filiation et ne se proposant pas le même but, est, au contraire, « concentrique ». Elle constitue donc une nouveauté pour nous et nous fait pressentir les peintures flamande et hollandaise des années à venir, dans lesquelles nous verrons presque toujours une lumière centrale entourée d'ombres circulaires qui s'obscurciront jusqu'au cadre en conservant toujours leur transparence.

Ces remarques formulées, achevons notre description.

Nicodème et Jean d'Arimathie, chacun sur une échelle appuyée au bras de la croix, soutiennent Jésus, dont les pieds sanglants ne sont pas encore décloués. Le premier, de face, penché en avant et pesant de tout son poids sur la traverse, accompagne le corps, les bras tendus, à l'aide d'une longue écharpe passée sous les aisselles, tandis que le deuxième, dont le pied droit en l'air vient de quitter un échelon, descend, courbé sous ce corps inerte dont la tête raidie repose sur son épaule.

Debout à gauche de la croix, un disciple leur vient en aide. Le linceul étalé sur la poitrine, il s'élance vers Jésus, qu'il retient de ses deux mains. De l'autre côté, saint Jean, également debout, les yeux fixés sur son maître, secourt la Vierge, assise au premier plan. Derrière eux, Marie

Salomé et Marie Jacobé se lamentent, la bouche entr'ouverte, et Madeleine, reconnaissable à son vase de parfums, porte la main droite à ses yeux en larmes.

Les costumes traditionnels de la Vierge et de saint Jean sont à peine altérés. Les autres personnages, parés comme les élégants de la fin du quinzième, sont vêtus de velours, de drap d'or frappé et d'étoffes à fleurs d'or doublées de somptueuses fourrures. Leurs aumônières, d'où pendent des glands d'or, sont timbrées de plaques d'or découpées à jour et de nombreuses pierres fines constellent l'étrange et luxueux diadème de la belle pécheresse.

Ces bijoux, ces attitudes, ces ajustements splendides ne nous sont pas inconnus. Le fin profil de saint Jean nous est aussi familier que le geste de Madeleine, et c'est en contemplant nos belles *Pietà* que nous avons entendu le gémissement exhalé de ces bouches tombantes, douloureusement entr'ouvertes.

L'œuvre peinte rappelle l'œuvre sculptée. Leurs analogies nombreuses ne s'arrêtent pas à la forme et l'on dirait, à certains moments, que c'est un maître unique qui les a conçues toutes deux. Elevés sans doute dans les mêmes principes, nourris aux mêmes écoles, comme disait le vieux Ronsard, les deux imagiers, émus des mêmes douleurs, ont fait usage, pour les exprimer, des mêmes formules attendries. Les deux manifestations d'art frémissent de la même vie et la similitude est parfois telle que nous nous demandons si ce tableau, auquel les premiers catalogues donnent, sans motifs sérieux, une illustre origine en l'attribuant à Cranach, n'a pas été tout simplement fait à Toulouse, comme les statues, ses sœurs, par un artiste étranger, flamand sans doute, dont nous ne saurons jamais le nom.

Passons à la description du deuxième tableau.

Dans le compartiment de droite, deux femmes, dont l'une porte un enfant nu dans ses bras, demandent au prêtre Zacharie, assis par terre devant elles, le nom qu'il veut donner à son enfant. Zacharie, frappé de mutisme pour avoir douté des promesses du Seigneur, écrit sur un phylactère qu'il tient sur un genou : *Iohannes est nomen ejus*. En arrière, à droite, Zacharie, agenouillé devant le temple, un encensoir à la main, contemple avec surprise l'ange qui lui annonce que sa femme lui donnera bientôt un fils. A gauche est la demeure de Zacharie. Sa femme

Élisabeth en sort pour aller à la rencontre de la sainte Vierge et de saint Joseph.

Dans le compartiment du centre, saint Jean-Baptiste, agenouillé au bord du Jourdain, auprès d'un arbre, donne le baptême à Jésus-Christ à demi nu, dans l'eau jusqu'à mi-jambes. Un ange, debout derrière Jésus, tient son manteau.

A gauche, au second plan, Jésus annonce la venue du Messie à un



certain nombre de personnages. Plus loin, Jean adresse des reproches à Hérode et à Hérodiade qu'il rencontre sur son chemin.

Dans le deuxième volet, le précurseur a été décollé et son cadavre contracté gît sur le sol, les poignets liés avec une corde. Le bourreau, tenant encore son long couteau de la main gauche, lève de la droite la tète coupée et la regarde attentivement avant de la déposer dans le plat que lui présente Salomé. Dans le fond, meublé de beaux arbres, Salomé danse devant Hérode au son d'une mandoline. A gauche est le palais de Machaerous, dont l'arcature géminée laisse voir Hérode et Hérodiade assis devant une table sur laquelle est déposée la tête de Jean, dont Hérodiade pique la langue d'une aiguille. Salomé, renversée sur le sol,

exécute un pas, dont nous retrouvons les figures singulières dans nos chapiteaux romans[1].

Ces deux peintures, d'époques assez peu distantes, puisque les costumes de l'une la font remonter à la fin du quinzième et ceux de l'autre au milieu du règne de François Ier, sont très différentes sous tous les rapports. La première est d'un dessin inégal, faible dans certains morceaux, serré et distingué dans d'autres. La Vierge tout entière laisse à désirer, et l'on se demande comment l'artiste qui, en même temps que cette figure, a conçu la Madeleine et le Saint-Jean peut avoir tant oublié dans la première ce dont il s'est si bien souvenu dans les deux autres. Les mains des apôtres ne serrent pas les objets qu'elles tiennent comme le font celles des personnages de Pérugin et leur geste manque parfois de force. Mais le peintre a mis dans ce travail une conviction si belle, une volonté si puissante que les qualités qu'il renferme surpassent en quantité la somme de ses défauts et qu'elles s'imposent à nous, victorieuses des années.

Cette conviction qui anime la première œuvre et nous la fait proclamer belle nous semble manquer à la seconde, et c'est cette absence fâcheuse qui nous la fait dire simplement jolie. Sa facture est trop facile. Le visage du Christ, plein du souvenir des primitifs flamands, est certainement, avec la tête du bourreau et celle de Jean, le morceau le plus voulu du triptyque. Mais, tout à côté, Zacharie et les femmes qui l'entourent, cet ange aux ailes sans élégance, et plus encore Salomé, sont effleurés à peine et peints sans cette âpreté nécessaire aux œuvres fortes. La tache générale, la formule, sont encore excellentes, malgré les vernis atroces et les vilaines retouches qui les déshonorent; le paysage est délicieux avec ses successions de plans, son ciel aérien et profond, ses rochers pittoresques et ses accidents imprévus. Mais la recherche

1. Histoire de saint Jean-Baptiste : *Catalogue* de 1806 : n° 181, *La naissance de saint Jean-Baptiste:* — n° 182, *Le baptême de Jésus-Christ;* — n° 183, *La décollation de saint Jean.*

Notice de 1813 : n° 206, *La naissance de saint Jean-Baptiste:* — n° 207, *Le baptême de Jésus-Christ:* — n° 208, *La décollation de saint Jean.*

Notice de 1818 : n° 208, *La naissance de saint Jean-Baptiste;* — n° 210, *Le baptême de Jésus-Christ;* — n° 213, *La décollation de saint Jean.*

Notice de 1840 : les trois panneaux sont rassemblés sous le titre de : n° 189, *Le baptême de Jésus-Christ.*

Catalogue de 1864 : n° 122, *Histoire de saint Jean-Baptiste.*

générale n'est plus sérieuse. Son manque de recueillement, de conviction font de cette peinture un morceau de second ordre, qui ne peut avoir une origine illustre malgré ses belles qualités.

C'est sur cette dernière appréciation, et avec la crainte d'avoir trop longuement parlé de ces primitifs si modestes, que nous terminons cette notice. Bien que toutes ces œuvres n'aient, selon nous, qu'une importance relative, elles nous semblent recéler, en dépit des tares que leur infligèrent les hommes et les années, une fraîcheur d'impression qui nous les fait beaucoup aimer. Naïves et ingénues, elles s'inspirent directement de la nature qu'elles observent avec une attention et une finesse exquises. Elles s'en assimilent les détails caractéristiques et, négligeant ceux qu'elles jugent inutiles, exaltent par l'imitation à la fois scrupuleuse et idéalisée de la réalité, l'humilité, la tendresse ou la sainteté des personnages qu'elles mettent en scène. Elles sont si simplement conçues, qu'elles épandent autour d'elles une atmosphère de paix; si simplement faites, qu'elles nous paraissent réalisées sans aucun effort. Leur coloris éclatant est toujours sobre et leur dominante un dessin attentif et large. Nous ne redirons ni leurs qualités charmantes, ni l'intérêt qu'évoque en nous leur étude comparée, et remarquerons seulement que, malgré leurs similitudes, leur air de famille et leur même ambiance dorée, chacune d'elles possède un sentiment qui lui est particulier, suit une route qui est bien la sienne et marche de son propre essor. Nous avons constaté plus haut des changements et des progrès qui continueront à se produire. L'esprit païen de la Renaissance, si différent de celui des âges précédents, modifiera davantage encore l'art en modifiant la pensée. Les peintres continueront à se perfectionner, mais oublieront dans leurs recherches les charmants scrupules de leurs devanciers. Ils acquerront une science ignorée de leurs maîtres, une liberté qui leur manquait; ils feront peut-être mieux, mais seront moins originaux. Une nouvelle organisation, des idées très différentes les entraîneront dans des voies inconnues jusqu'alors, et c'est avec des formules si étrangères à celles dont nous venons d'essayer de nous rendre compte qu'ils nous manifesteront leur talent et quelquefois leur génie, que nous pourrons nous demander s'ils ont connu les primitifs.

Fondé dans une ville où la peinture n'abonda jamais autant que dans les cités transalpines et qui n'avait pour richesse picturale que les fresques de ses églises, notre Musée, constitué surtout par des dons de

l'État, ne possède que fort peu de tableaux de ces écoles. Raphaël, qui est le seul des grands Italiens qui figure dans nos galeries, n'y est représenté que par une tête rougeaude et plus grande que nature qui ne peut être de lui, et c'est le Guerchin, Carrache, Procaccini et, plus tard, l'admirable Guardi, qui constituent nos seules richesses. Nous nous verrions donc forcé, si nous donnions suite à cette étude, de passer sans transition des peintres du quinzième siècle à ceux de la décadence. Nous analyserons dans une autre plaquette leurs toiles savantes et sages si brutalement restaurées, toiles dans lesquelles la raison l'emporte sur la fantaisie, le métier sur le sentiment, l'habileté sur la pensée. Nous louerons comme il convient leur entente du tableau, leur belle ordonnance, leur pompe; mais leur talent, quelque grand qu'il puisse être, ne nous fera pas oublier le génie novateur des peintres de la première heure. Nous regretterons plus d'une fois, devant les formules apprises et la rhétorique de leurs descendants, l'ingénuité, le calme et l'éclat magnifique des anciens, et c'est à leurs panneaux si humbles en apparence, si pleins de sève en réalité que nous viendrons demander, aux heures de doutes, le *sursum corda* nécessaire à l'accomplissement de l'œuvre.









TOULOUSE, IMPRIMERIE DOULADOURE-PRIVAT, RUE SAINT-ROME, 39.

